

La autoría de **El Burlador de Sevilla**: Andrés de Claramonte

ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ

El estado de la cuestión en torno a *El Burlador de Sevilla*, comedia atribuida a Tirso de Molina, puede resumirse en los puntos siguientes:

1. La primera edición conocida, impresa a nombre de Gerónimo Margarit, en Barcelona, ha resultado ser una facticia desglosable, preparada en Sevilla por Simón Faxardo, utilizando una edición anterior debida a Manuel de Sande, y publicada entre 1.626 y 1.628, también en Sevilla, según ha demostrado recientemente el profesor Cruickshank¹.

2. La comparación entre *¿Tan largo me lo fiáis?* y *El Burlador*, continúa levantando polémica en cuanto a primacía cronológica y estética. Xavier A. Fernández, P. Guenoun y J. Casaldueiro sostienen que el *¿Tan largo me lo fiáis?* es refundición posterior de *El Burlador*²; G. Wade, Albert Sloman, María Rosa Lida sostienen la tesis defendida ya hace tiempo por Blanca de los Ríos, de un texto del *¿Tan largo...?*, anterior a la versión reelaborada de *El Burlador*³. La postura ecléctica sostenida por Sloman, de un texto

¹ D. W. Cruickshank: "The First Edition of *El Burlador de Sevilla*", en *Hispanic Review*, 49, 1981, págs. 443-467.

² Para esta postura, véanse los respectivos prólogos de las ediciones de *El Burlador de Sevilla*, Aubier Montaigne, París, 1962, Ed., int. y notas, P. Guenoun; *El Burlador de Sevilla*, Cátedra, Madrid, 1981 (5.ª edición), Prólogo de J. Casaldueiro, y *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Alhambra, Madrid, 1982, Ed. estudio y notas Xavier A. Fernández.

³ La prioridad del *Tan Largo* fue ya apuntada por Blanca de los Ríos en su edición de obras de Tirso, *Obras Dramáticas Completas, Tomo II*, Ed. Aguilar, Madrid. La postura crítica que defiende la prioridad de TL está sólidamente expuesta en el artículo de María Rosa Lida de Malkiel, "Sobre la prioridad del *¿Tan largo me lo fiáis?*", en *Estudios de Literatura española y comparada*, Eudeba Buenos Aires, 1966. Gerald Wade ha completado esto en "The Authorship and the Date of Composition of *El Burlador de Sevilla*", in *Hispanófila*, n.º 32 (1968). El mismo Gerald Wade, junto con R. Mayberry han detallado algunos puntos en otro artículo, "*Tan largo me lo fiáis* and *El Burlador de Sevilla*", en *Bulletin of the Comediantes*, 14, 1962, págs. 1-16. La postura de Albert Sloman está expuesta en "The two versions of *El Burlador de Sevilla*" en *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965.

primitivo, anterior a ambas variantes, ha alcanzado cierto éxito entre la crítica.

3. Dado que la edición Margarit-Faxardo-Sande, de 1627 (?) presenta ciertas incongruencias y errores, junto con variantes de nombres de personajes, respecto al *¿Tan largo me lo fiáis?*, además de evidentes errores métricos, y lagunas textuales, se ha postulado, para solventar este problema, la intervención de un refundidor incompetente, que habría actuado sobre el texto original de Tirso, alterándolo y estropeándolo, al no comprender su articulación y estilo, junto a posibles copistas al oído o cajistas e impresores descuidados. Este refundidor incompetente, que habría alterado y corrompido el texto de Tirso, tendría que ser el representante Andrés de Claramonte, que, según Menéndez y Pelayo, era un «dramaturgo vulgar y adocenado... que se dedicó a la piratería literaria»⁴.

Dado que la atribución de la obra a Tirso de Molina reposa exclusivamente sobre la fe que podamos conceder a un editor fraudulento y poco escrupuloso, y requiere además que creamos a Menéndez y Pelayo en sus juicios de valor sobre Andrés de Claramonte, y dado también que le persistente atribución de la obra a Tirso no ha conseguido que en más de un siglo se haya avanzado en la solución de problemas importantes, y que en ningún momento Tirso reclamó la paternidad de *El Burlador*, pienso que es un buen momento para revisar la solidez de las hipótesis que han hecho atribuir esta obra al fraile mercedario.

Vamos a empezar por revisar el último de los puntos, que se refiere a la relación de Andrés de Claramonte con *El Burlador de Sevilla*. Adoptaremos, de momento, el punto de vista de uno de los grandes especialistas de *El Burlador*, el profesor Gerald Wade, que se hace eco de la opinión de Menéndez y Pelayo:

“El poeta que tiene conexión asegurada con nuestra comedia es Andrés de Claramonte, el dramaturgo y empresario cuya carrera es bien conocida por los estudiosos del Siglo de Oro. Claramonte puede haber sido responsable de la ineptitud de ciertos trozos, no sólo de B, sino también de TL; era un poeta inferior. (Menéndez y Pelayo hizo un comentario sobre su estilo defectuoso, su pobreza verbal y su gramática imperfecta). El gusto de Claramonte por el uso de la materia de otros poetas, tiene un comentario de Menéndez y Pelayo, entre otros. En la página 328 de su volumen citado, ese erudito lo llamó “vulgar y adocenado” y aseveró que hizo uso de la materia de otros dramaturgos sin embarzarse”⁵.

⁴ M. Menéndez y Pelayo: *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* (Tomo IV), C.S.I.C., Madrid, 1949, pág. 328.

⁵ Gerald Wade: “Hacia una comprensión del tema de Don Juan y *El Burlador*”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXVII, 2 (1974), págs. 699-700.

Así pues, lo que Wade expresa aquí, no es su propio juicio, sino su confianza en el juicio de Menéndez y Pelayo. ¿En qué pruebas o evidencias puede estar basado este juicio de Don Marcelino, para causar un efecto tan notable en Gerald Wade? Escrutando con atención la obra de Menéndez y Pelayo, plagada de continuas alusiones malignas a Andrés de Claramonte, se advierte lo siguiente: a) hay una serie de comedias atribuidas por Don Marcelino a Lope de Vega, basándose en algunas ediciones fraudulentas donde se da a Lope por autor, y que no aparecen en ninguna de las listas de *El Peregrino en su patria*; estas comedias están atribuidas a Andrés de Claramonte en manuscritos o en ediciones más fiables. Como se trata de obras realmente notables, tanto por su estilo como por su calidad dramática, Menéndez y Pelayo concluye que *sólo pueden ser de Lope*, b) hay una comedia, *El Infanzón de Illescas*, atribuida en manuscrito a Claramonte, y en una suelta a Lope de Vega, en la que vemos una particularidad notable: junto al texto manuscrito hay dos hojas aparte que contienen la licencia de representación. Sobre esta evidencia, Menéndez y Pelayo conjetura lo siguiente: «En Andrés de Claramonte no hay que pensar como autor original. Era un dramaturgo vulgar y adocenado... escribe mal, no ya por culteranismo o conceptismo, sino por incorrección gramatical grosera, que hace enmarañados y oscuros sus conceptos. Este desaseo y torpeza de expresión es, por así decirlo, la marca de fábrica de su teatro y sirve de indicio casi infalible para deslindar lo que realmente le pertenece en las obras que llevan su nombre. Así sucede en *El Rey Don Pedro en Madrid*, título que tiene *El Infanzón* en un manuscrito de la Biblioteca de Osuna (hoy de la Nacional) donde está con nombre de Claramonte. Luego hablaré de este manuscrito, y procuraré fijar en qué consistieron las interpolaciones de Claramonte (Clarindo), que, en lo esencial, respetó el texto primitivo... no se opone, por consiguiente, ninguna dificultad cronológica a la hipótesis, *muy verosímil*, de que Andrés de Claramonte utilizara en sus correrías dramáticas un manuscrito de *El Infanzón*, de Lope, con fecha de 1626, procurando conservar las últimas hojas, que le autorizaban para representar el drama, y volviendo a copiar con intercalaciones, lo restante»⁶, c) considerando suficientemente demostrado que Claramonte se dedicaba a *piratear* manuscritos de Lope, el resto de las obras en disputa entre Lope y Claramonte, se solventa a favor del primero, en función de la *prueba* documental de *El Rey Don Pedro en Madrid*.

A partir de aquí, cada vez que un crítico tropieza con Andrés de Claramonte, la figura de Don Marcelino se interpone entre la realidad obje-

⁶ Menéndez y Pelayo, M.: Op. cit., pág. 368.

tiva y el quehacer crítico. Doña Blanca de los Ríos, llevada por su inquebrantable adhesión a Tirso de Molina, cuando se encuentra con Andrés de Claramonte, no duda en apoyarse en el juicio de Don Marcelino para afirmar lo que sigue: «lo verosímil será creer que Claramonte aprovechó para perpetuar su rapiña y sus interpolaciones, sin miedo a represalias ni reclamaciones del autor, los días en que éste se hallaba perseguido»⁷. Ya no sólo es *verosímil* suponer que Claramonte *piratea* manuscritos y lleva a cabo *rapiñas*; es que además lo hace cuando los autores originales están siendo perseguidos. Doña Blanca de los Ríos completa la pintura de Claramonte añadiendo un notable argumento que invalida a cualquier escritor: «Claramonte era un famélico que para comer se dedicaba a plagiar comedias»⁸.

Vamos a revisar todos estos puntos.

En primer lugar, todas las comedias en donde la disputa es entre Lope y Claramonte, tienen una notable particularidad. Han sido editadas a nombre de Lope en volúmenes fraudulentos con el título clásico de *Doze comedias*; en casi todos estos volúmenes ni una sola de las comedias, tanto las que están relacionadas con autorías de Claramonte como las otras, aparece en las listas de *El peregrino*, y todas ellas han sido calificadas por Morley y Bruerton, en su clásico estudio sobre la métrica de Lope⁹, como «de dudosa o incierta autenticidad», o han sido rechazadas de plano, en vista de la disparidad métrica.

En segundo lugar, el manuscrito de *El Infanzón de Illescas* es de diciembre de 1626. Menéndez y Pelayo cree que se trata de un manuscrito de Lope de ese año, y que posteriormente Claramonte lo alteró. Para ello, Don Marcelino considera *muy verosímil* que Claramonte vivía aún a la muerte de Lope, en 1636. Esa es la base de la argumentación. Sin embargo, se trata de una conjetura errónea, ya que según el acta de fallecimiento, publicada por Pérez Pastor¹⁰, Claramonte falleció el 19 de septiembre de 1626. Esto explica perfectamente el por qué Juan Acacio aprovecha las dos páginas de licencia de representación, tres meses después de la muerte de Claramonte. En cuanto a la *prueba* de la incorrección gramatical y de los *groseros errores* de Claramonte, la única prueba que Don Marcelino presenta es la siguiente: «Andrés de Claramonte, autor murciano, naturalizado en Andalucía, emplea

⁷ Tirso de Molina: *Obras Dramáticas completas. Tomo III*. Ed. Aguilar, Madrid, 1968 (2.^a ed.), Prólogo y notas Blanca de los Ríos, ver págs. 89-112.

⁸ *Ibidem.*, pág. 99, nota 2.

⁹ Griswold Morley y Courtney Bruerton: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Ed. Gredos, Madrid, 1968.

¹⁰ C. Pérez Pastor: *Nuevos datos acerca del histrionismo español*, Imp. Revista Española, Madrid, 1901, pág. 201.

sin escrúpulo el *lo* en vez de *le*, como puede notarse en la comedia *El valiente negro en Flandes*, que es una de las pocas obras suyas que pueden pasar por originales»¹¹. Este es el gran defecto de Claramonte, según Menéndez y Pelayo. Además de ese supuesto *loísmo*, que, para colmo, en la realidad no existe¹², también presenta *seseo*.

En tercer lugar, Menéndez y Pelayo sostiene que pocas comedias de Claramonte pueden pasar por originales. Lo notable es que, de las 29 obras cuya lista ofrece Foulché-Delbosc¹³ como obras, sin disputa, de Claramonte, ni una sola de ellas está relacionada con otras de otros autores. Y de la docena en donde hay disputa entre Lope, Tirso o Claramonte, no se han podido encontrar pruebas de la supuesta obra original de Lope o Tirso en la que Claramonte se habría basado para su pretendida refundición. Y la única prueba admisible que se presentaba, las dos páginas de licencia de representación de *El Rey Don Pedro en Madrid*, reposaba en una conjetura basada en un error cronológico.

Volvamos ahora a la relación entre Claramonte y *El Burlador de Sevilla*. Seguimos, para ello a Xavier A. Fernández, inestimable editor del *¿Tan largo me lo fiáis?* y de *El Burlador*:

“Más de un siglo después, José Simón Díaz, en su bibliografía, al descubrir el contenido de las *Doze comedias*, atribuyó a cada una de las comedias numeración propia, pero incluyó un dato revelador, al añadir que *El Burlador* de Tirso de Molina ocupaba los folios 61-82 v, y *Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte, los folios 41-60. Finalmente, examinando más cuidadosamente el volumen, A. Sloman opinó certeramente que junto con diez comedias sueltas, contenía dos comedias de foliación continuada, que habían pertenecido a un volumen anterior, de fecha e impresor desconocidos. Estas comedias, desglosadas de un tomo anterior, eran *Deste agua no beberé*, de Claramonte, y *El Burlador de Sevilla*, de Tirso... Una confirmación inesperada de esta íntima relación tipográfica, nos la suministra una errata en uno de los folios. En el folio 65v. correspondiente a la edición de *El Burlador*, en vez de ponerse en el ángulo superior de la hoja el consabido *El Burlador de Sevilla*, aparece erróneamente el título *Deste agua no beberé*. Fue un descuido evidente del impresor, pero que para nosotros tiene la importancia especial de revelarnos que la obra de Tirso y la de Claramonte salieron de la misma imprenta y en el mismo tomo”¹⁴.

¹¹ M. Menéndez y Pelayo: Op. cit., Tomo I, pág. 214.

¹² El *loísmo* es debido al copista del manuscrito. Basta con consultar el prólogo a la *Letanía Moral* para darse cuenta de que, precisamente, Claramonte es *leísta*, y no *loísta*.

¹³ R. Foulché-Delbosc: *La Estrella de Sevilla*, en *Revue Hispanique*, XLVIII, 1920, págs. 497-677.

¹⁴ P. Calderón: *¿Tan largo me lo fiáis?*, Revista *Estudios*, Madrid, 1967. Ed., int. y notas, Xavier A. Fernández. Ver prólogo, págs. XVI-XVII.

Este tomo original, y la historia de su edición, han sido reconstruidos por Cruickshank¹⁵, con una molesta observación para la autoría de Tirso. El editor, Manuel de Sande, o Manuel de Sandi, es también el editor de la *Primera Parte* de Comedias de Tirso. ¿Cómo es posible que no incluya *El Burlador* en esa *Primera Parte*? Hay que recurrir a una nueva suposición: «Tirso contrató con Sande el manuscrito de *El Burlador*, antes poseído por Claramonte, y obtenido de éste antes o después de su muerte en agosto de 1626... Manuel de Sande consiguió de Claramonte o de sus herederos los manuscritos de *El Burlador* y *Deste agua no beberé*»¹⁶. En cualquier punto en que uno se encuentre en la historia de *El Burlador* aparece siempre Claramonte, y las veces en que aparece Tirso es en condiciones en que, para poder explicarlo, hay que volver a recurrir a Claramonte. Pero es que sucede lo mismo no sólo para los problemas de edición, sino también para aspectos de la obra misma. La redondilla con que empieza el tercer acto de *El Burlador*, y que en la edición Sande tiene una lectura defectuosa, aparece en *Deste agua no beberé* en una variante que todo el mundo reconoce como mejor que la defectuosa de *El Burlador*¹⁷. El mismo Gerald Wade, defensor de la autoría de Tirso, ha hecho un estudio léxico comparativo de *Deste agua no beberé* y *El Burlador de Sevilla* y concluye que «Hay conexiones entre *Desta agua* y B. Estas tienen que ver con palabras y locuciones que aparecen en las dos comedias; las coincidencias de palabras exactas parecían ofrecer más evidencia de la intervención de Claramonte en la composición de B., como también en la de TL.»¹⁸. Al mismo tiempo, Wade reconoce que «de paso, no encontramos muy útil, para probar la paternidad, los paralelos lingüísticos entre TL. y B. y otros dramas tirsianos»¹⁹. Añádase a ello, que los personajes de *Deste agua no beberé* son Don Diego y Doña Juana Tenorio, y que en la obra hay una Tisbea, mientras que en ninguna obra de Tirso hay ni la familia Tenorio ni la Ulloa, ni tampoco hay ninguna Tisbea, ni se repite ninguno de los nombres de personajes secundarios de *El Burlador*, cosa que es un índice de comprobación muy importante²⁰. Pero además,

¹⁵ D. W. Cruickshank, Op. cit.

¹⁶ Tirso de Molina: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Alhambra, Madrid, 1982. Ver prólogo, págs. 61-62.

¹⁷ «Cuatro versos de la comedia, con cambios menores, aparecen en la comedia de Claramonte *Desta agua no beberé*. (No hay razón para dudar de la paternidad de Claramonte de esta comedia.)», Gerald Wade: «Hacia una comprensión...», pág. 700.

¹⁸ Wade, Gerald: íbidem., pág. 701.

¹⁹ Íbidem., pág. 698.

²⁰ Sobre los nombres de personajes en las comedias hay el importante trabajo metodológico de S. G. Morley y R. W. Tyler: *Los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega*, Valencia, Ed. Castalia, 1961. El mismo Griswold Morley trató el tema en la obra de Tirso, en su artículo «Character names in T. de M.», en *Hispanic Review*, XXVII, 1959, págs. 222-227. El último estudio interesante es el de Leonardo Fernández-Marcán: *El teatro de Tirso de Molina: estudio de onomatología*, Ed. Playor, Madrid, 1973.

esos nombres de personajes secundarios aparecen en obras de Claramonte de paternidad indiscutible, como veremos en otra parte de este estudio²¹. Frente a todo ello, Wade tan sólo puede señalar que «no es probable que Claramonte la escribiera, faltándole el genio para ello»²².

Llegados a este punto tal vez sea conveniente repasar la documentación que tenemos sobre la figura de Andrés de Claramonte.

Antes de 1600 había representado en Valencia, como se deduce de la elogiosa loa que le dedica Tárrega en *La duquesa constante*²³, y para esa fecha sabemos que había compuesto para el teatro, porque aparece citado por Agustín de Rojas en *El viaje entretenido* como uno de los representantes que habían compuesto «muchas y buenas comedias»²⁴. En febrero de 1604 casa con Beatriz de Castro, dama de la nobleza vallisoletana, mientras está en la compañía de Baltasar de Pinedo, que actúa como padrino de boda, junto con otro de los cómicos más celebrados de la época, Ginés de Contreras²⁵. En 1608 decide formar compañía propia con Alonso de Olmedo, y en 1610 representa durante casi dos meses en el Mesón de la Fruta de Toledo²⁶. En 1610 está ya en Sevilla, donde es congregante de la Cofradía del Santísimo Sacramento, y en donde, en 1612 se hace cargo del Corral del Coliseo. En 1614 forma compañía con Pedro Cerezo de Guevara²⁷, siendo una de las ocho compañías que tienen privilegio del Rey para representar por dos años. Por estas fechas, entre 1612 y 1614 tenemos constancia de que las comedias escritas por Claramonte eran representadas por otras compañías. Hacia 1612 la compañía de Vicente Guerrero representa en Murcia la obra *El valiente negro en Flandes*, y la de Juan de Salazar representa en

21 Los nombres son: Arminta, Anfriso, Coridón, Gaseno. Para el nombre femenino Arminta (como viene correctamente en TL, y no Aminta, como viene en B), véase lo que dice María Rosa Lidia en su artículo citado. Está claro que el error Arminta/Aminta no puede proceder de Claramonte, ya que éste utiliza el nombre como femenino.

22. G. Wade: "Hacia una comprensión...", pág. 703.

23 Ver *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*. B.A.E. Tomo XLIII, Ed. Rivadeneyra, Madrid, 1881, Ed., int. R. de Mesonero Romanos, pág. 77: "Mudose, por serviros. Claramonte; / Y en todo cuanto a contentaros toca, / Procura que su fama se remonte. / En esta parte no hay más firme roca; / En otras ocasiones lo ha mostrado, / Y agora os lo denuncia por mi boca, / Pidiéndoos el silencio acostumbrado". Este elogio tiene que ser anterior a 1.601, fecha de la muerte de Tárrega.

24 Agustín de Rojas: *El viaje entretenido*, Castalia, Madrid, 1972, Ed., int. y notas Jean-Pierre Ressot. Ver página 158: "Caravajal, Claramonte, / y otros que no se me acuerdan, / que componen y han compuesto / comedias muchas y buenas".

25 Da noticia de ello Narciso Alonso-Cortés en su *Miscelánea Vallisoletana*, Ed. Santarén, Valladolid, 1955. La boda se celebró en la parroquia de San Lorenzo y todavía se puede consultar en los Archivos esa partida de matrimonio.

26 Véanse los documentos incluidos por F. de B. San Román en su obra *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el Poeta Sastre*, Imp. Góngora, Madrid, 1935.

27 Ver Celestino López Martínez: *Teatros y comediantes sevillanos de los siglos XVI y XVII*, Imp. Provincial, Sevilla, 1940.

1613 en Quintanar de la Orden, *La católica princesa*²⁸. En el contrato firmado en 1614 con Cerezo de Guevara, consta que la compañía representará las obras que tiene Claramonte (unas cuarenta) y las que compañía le pidiese nuevas²⁹. Volvemos a encontrar hacia 1618-23 un período de gran cantidad de representaciones de obras de Claramonte en Sevilla, hechas por otras compañías: así, mientras Ortiz y los Valencianos representaban la obra de Claramonte *El Gran rey de los Desiertos*, se produjo el célebre incendio del Corral del Coliseo³⁰. Y, según señala Rennert, «in 1620 he wrote for Juan Bautista Valenciano the Comedia *La infeliz Dorotea*... in 1623 he received 300 reales for his auto *El valle de la muerte*, represented by Tomás Fernández and in June of the same year he received 300 reales for the auto *Los corporales de Daroca*, played by Alonso de Olmedo. In 1624 two other autos sacramentales by him were represented at Seville: *La Sinagoga*, represented by Andrés de la Vega, and *El Horno de Constantinopla* represented by Tomás Fernández»³¹. En 1625 ya no aparece en Sevilla, y en 1626 muere en Madrid, en la calle del Niño, sin hacer testamento³². Poco después de su muerte empiezan a circular copias de sus comedias, siendo la primera de ellas conocida *El Rey Don Pedro en Madrid*, hecha por Diego de Henao para la compañía de Juan Acacio Bernal, como ya se ha dicho.

²⁸ Hay una importante cantidad de datos sobre Claramonte en las obras de J. Sánchez-Arjona: *Anales del teatro en Sevilla*, Imp. E. Rasco, Sevilla, 1898, y *El teatro en Sevilla*, Madrid, 1887. Lo más completo hasta ahora es lo que recoge J. Barceló en su *Historia del Teatro en Murcia*, (2 vols.), Murcia, 1964.

²⁹ C. López Martínez: Op. cit. pág. 80: "Claramonte prometió dar ocho comedias viejas o ya estrenadas por cuatrocientos reales, y las nuevas o nunca vistas a razón de 250 reales cada una, quedando los libretos o letras de unas y otras por bienes propios de la compañía".

³⁰ Conviene rectificar el error propagado aquí por López Martínez, que dice: "incendio registrado el día 25 de julio de 1620 mientras la Compañía de Claramonte representaba San Onofre, Rey de los desiertos" (Op. cit., pág. 77). La obra es, en efecto, de Claramonte; la compañía que la representaba era la de Ortiz, con Juan Bautista Valenciano y Juan Jerónimo Valenciano. F. Aguilar Piñal, en su obra *Sevilla y el Teatro en el siglo XVII*, Oviedo, 1974, pág. 10, dice lo siguiente: "En jueves, día de San Apolinar, 23 del mes de Junio de 1620 años, estándose representando en el Coliseo... la Comedia de la vida de San Onofre, compuesta por Andrés de Claramonte". El documento de época, que hemos podido consultar en el Archivo Municipal del Ayuntamiento de Sevilla, y que lleva la asignatura Tomo 20, Cuaderno 2.º de Escribanía del Cabildo, Siglo XVII, dice muy claro: "Representando en el Coliseo la Comedia de San Onofre, intitulada *El Rey de los Desiertos*, que la representó Ortiz y los Valencianos...". La obra debió de tener gran éxito, ya que la Relación señala que "hízose muchos días, con catorce apariencias, compuesta por Claramonte...".

³¹ Hugo Rennert: *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*, Nueva York, 1907, pág. 434.

³² Insisto en el hecho de no haber testado, ya que, según he indicado en la nota 29, como los libretos de sus obras quedaban como bienes propios de la compañía, esto explica que, a su muerte, se comenzaran a editar sus comedias y a correr en copias manuscritas las que aún no estaban impresas.

Hacia 1630, el librero de Madrid Diego Martínez de Mora, copia una serie de comedias de Claramonte, entre las que se encuentra *El Mayor Rey de los Reyes*, atribuida por Cotarelo a Lope de Vega³³; poco antes se hace la edición en Sevilla de *Deste agua no beberé*, y hacia 1628, otro conocido representante J. Amella (o Almella, en otras variantes) representa obras de Claramonte, como consta en un estudio de H. Merimée³⁴. La costumbre de copiar las obras de Claramonte a partir de manuscritos debía estar tan extendida, que Vélez de Guevara alude maliciosamente a ello en su Tranco V de *El Diablo Cojuelo*. Por estas fechas, entre 1630 y 1635 se editan algunas obras de Claramonte en ediciones facticias y desglosables atribuidas a Lope de Vega, con la particularidad de que en las *sueltas* encontramos a veces correcciones sobre el nombre Lope de Vega, en donde se indica: «Es de Claramonte»³⁵.

Esto, por lo que atañe a la producción dramática. Pero Claramonte no sólo publicó para el teatro. En 1613, impresa por Francisco de Lyra, encontramos la *Letanía Moral*. En 1617, en la misma imprenta, el *Fragmento a la Purísima Concepción*; también en la imprenta de Francisco de Lyra, publica en 1621 dos loas sacramentales. Insisto en la relación de Claramonte con Francisco de Lyra, porque es un punto esencial en la historia de la edición de *El Burlador*.

Más interesante aún es la relación de Claramonte con la nobleza de Sevilla, y especialmente con la familia Ulloa, con lo que entramos de pleno en *El Burlador*. En el prólogo de la *Letanía moral*, se nos dice: «Cuando comencé este trabajo, fue con intento de ponerle en el amparo de D. Juan de Ulloa, mi señor, primer conde de Villalonso, que fue un príncipe Mecenas de las letras, de quien recibí mil mercedes»³⁶. Finalmente, muerto Don Juan de Ulloa, Claramonte dedica el libro a Don Fernando de Ulloa, hijo de aquél, y Veinticuatro de Sevilla.

También está protegido por el Conde de Saldaña, a cuya Academia literaria pertenece, y, tras la caída en desgracia del Duque de Lerma, pasa

³³ Es sorprendente esta atribución a Lope, ya que frente a la evidencia de los manuscritos, y de las ediciones en que se atribuye a Claramonte, Cotarelo se basa en una edición facticia, desglosable, atribuida a Lope, en donde está corregida la atribución, indicando que es de Claramonte. La solución de Cotarelo es la de siempre: se trata de una obra de Lope refundida por Claramonte. Lo curioso es que Cotarelo confiesa que no hay forma de saber qué versos podrían ser de Lope y cuáles de Claramonte. La obra aparece editada como "comedia de Andrés de Claramonte" en las obras de Lope.

³⁴ H. Mérimée: *Spectacles et Comédiens à Valencia (1580-1630)*. Toulouse, 1913.

³⁵ Es el caso de *Púsoseme el sol, salióme la luna*, una de las mejores comedias de Claramonte, editada por Cotarelo como obra de Lope.

³⁶ Se puede verificar esta cita en B. J. Gallardo: *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Ed. Gredos, Madrid, 1968 (facsimil), págs. 470-71.

a ser protegido de los Saavedra, en Sevilla. Así, el *Fragmento a la Purísima Concepción* lleva la indicación «En la protección de don Gaspar de Saavedra, Presidente de la Sala de los Alcaldes desta Real Audiencia de Sevilla». Esta cercanía de Claramonte a la esfera judicial y administrativa explica muy bien los conocimientos de procedimientos jurídicos y de léxico legal que aparecen en sus obras. Si Claramonte escribió *La Estrella de Sevilla*, como defendió brillantemente S. E. Leavitt³⁷, no cabe duda de que estas relaciones jurídicas y su conocimiento interno de la historia de las familias sevillanas le proporcionaron la base para construir esa obra. También en *El Burlador* hay un evidente clima jurídico, puesto de manifiesto por P. Guenoun recientemente³⁸.

Con estas relaciones y con estos protectores, difícilmente se puede sostener la opinión de Blanca de los Ríos, de que se trataba de un «famélico». En cuanto a los plagios, no se ve muy bien por qué tendría que recurrir a ellos, vistos los saneados ingresos que le proporcionaban las comedias que escribía³⁹. Pero hay algo más. El último punto del descrédito caído sobre Claramonte, alude a su supuesta ignorancia y falta de cultura, en expresión de Menéndez y Pelayo. No es ésta la impresión que uno tiene de la lectura de la obra no teatral de Andrés de Claramonte. En la *Letanía moral* se citan, en latín, a Horacio, Ovidio, San Agustín, Virgilio y Filón de Alejandría. Esas citas están perfectamente imbricadas en el texto. No son pegotes. Pero, por si ello fuere poco, en el libro se incluye un epigrama escrito en latín por el mismo Claramonte, que firma *Andreae Claramontis*, y que se dirige en él *ad Coelícolas*⁴⁰. La más elemental objetividad exige reconocer que quien escribe en latín, y cita en latín, no es ningún ignorante e inculto.

Tampoco contribuye a otorgar confianza a la opinión de Menéndez y Pelayo sobre Claramonte, el hacer notar que el crédito de éste en la Corte, amparado por la familia del Duque de Lerma, debía de ser notable, ya que es a Claramonte a quien se encomienda la relación de la muerte de la Reina y del nacimiento del nuevo Infante, en 1612. El memorial va dirigido al

³⁷ S. E. Leavitt: *The Estrella de Sevilla and Claramonte*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachussets, 1931. La argumentación de Leavitt consta de 104 páginas y contiene un caudal de informaciones sobre Claramonte. Frente a esta argumentación, todo lo que opone el profesor A. Rodríguez para negar la paternidad de Claramonte es que se trata de "un comediógrafo poco recomendable". Menéndez y Pelayo dixit.

³⁸ P. Guenoun: "Crimen y castigo en El Burlador de Sevilla", en Revista *Estudios*, 1981.

³⁹ No sólo sus propias comedias le daban dinero. Como puede comprobarse en C. López Martínez, su sueldo como actor era muy elevado.

⁴⁰ Andrés de Claramonte: *Letanía Moral*, Imp. de Matías Clavijo, Sevilla, 1613.

Conde de Portalegre, Mayordomo mayor de los Reinos de Portugal⁴¹. Todo esto se ve confirmado ante la relación de personas o personajes a los que Claramonte dedica sus poemas de la *Letanía Moral*. Desde los Condes de Niebla, hasta los Téllez Girón, pasando naturalmente por los Ulloa, los Tavera, los Castro, y toda la nobleza sevillana y los grandes de España⁴². Parecen demasiadas amistades para un «ingenio rústico e ignorante».

Veamos ahora el talante dramático de Claramonte en las obras que Don Marcelino considera «indisputablemente suyas». El caso más conocido es *Deste agua no beberé*, cuya historia, como sabemos, va unida a la de *El Burlador de Sevilla*. Don Marcelino, que estaba obligado a evaluar por lo bajo, para mantener su teoría de un Claramonte plagiarlo e incompetente, señala que «otras obras indisputablemente suyas, como la titulada *De esta agua no beberé*, tienen mérito propio, y no desdeñó en imitarlas el mismo Calderón»⁴³. Por si acaso, Menéndez y Pelayo no quiere pararse a analizar en detalle el «mérito propio» de esta obra. Mesonero Romanos, editor de esta comedia señala que «*Deste agua no beberé* tiene condiciones de buen drama... y está escrita con esmero»⁴⁴. Don W. Cruickshank, en su edición de *El Médico de su honra*, observa que Calderón se ha inspirado muy probablemente en varios aspectos temáticos de *Deste agua no beberé* para su *Médico*⁴⁵. Hasta ahora, el único estudio en profundidad de esta obra de Claramonte, es el que ha efectuado Alva Ebersole, que opina que «es una de las mejores versiones dramáticas de la leyenda de Don Pedro, más que todo, por el simbolismo que Claramonte ha aprovechado con tan buen efecto...»⁴⁶. El profesor Ebersole, que ha incluido *Deste agua no beberé* en su *Selección de comedias del Siglo de Oro español* (10 comedias) concluye en la breve introducción a su edición: «Claramonte ha demostrado su maestría no sólo en el desarrollo del argumento, sino también en sus metáforas e imágenes»⁴⁷. Cabe preguntarse: ¿A qué se debe que nadie se haya preocupado de estudiar la obra de Claramonte? Sólo hay una respuesta: a que la

⁴¹ Andrés de Claramonte: Relación del nacimiento del nuevo Infante, y de la muerte de la Reyna Nuestra Señora. Dirigida al Conde de Portalegre, mayordomo mayor de los Reynos de Portugal./Compuesta por Andrés de Claramonte. Impresa con Licencia,/ en Cuenca, en casa de Salvador Viader, anno 1612.

⁴² Se puede consultar esto en B. J. Gallardo, Op. cit.

⁴³ Marcelino Menéndez y Pelayo: Op. cit., pág. 214 (Tomo I).

⁴⁴ *Dramáticos contemporáneos...*, pág. 513.

⁴⁵ P. Calderón: *El Médico de su honra*, Castalia, Madrid, 1981, Ed., intr. y notas, D. W. Cruickshank. Ver pág. 14.

⁴⁶ *Selección de Comedias del Siglo de Oro español*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1973, ver págs. 107-110. Ver también Alva Ebersole: "Simbolismo en *Deste agua no beberé*, de Andrés de Claramonte", en *Perspectivas de la comedia*, Estudios de Hispanófila, Valencia, 1978.

⁴⁷ *Selección de comedias...*, pág. 110.

opinión de Menéndez y Pelayo ha sido determinante para retirar de los manuales de literatura el nombre de Andrés de Claramonte. Así, Juan Luis Alborg, en el Tomo II de su conocida *Historia de la Literatura Española*, tan sólo alude a él como autor de un elogio a Vélez de Guevara. Ni siquiera mencionar que es el autor de gran cantidad de comedias de éxito en la época, o que S. E. Leavitt ha propugnado su nombre como autor de *La Estrella de Sevilla*, con muy sólida argumentación. Joaquín de Entrambasaguas, en el capítulo de la *Historia de la Literatura* de Editorial Guadiana, al hablar de *El Infanzón de Illescas*, alude a que la obra es del Fénix «aunque se atribuye a Tirso», y ha sido refundida por Claramonte. Es toda la mención que hace, sin explicar en qué basa su rotunda afirmación⁴⁸.

Quienes defienden la autoría de Tirso para *El Burlador* se encuentran a cada paso con Andrés de Claramonte, y, ante los datos evidentes, se ven obligados a recurrir a suposiciones discutibles, que se apoyan en conjeturas indemostrables. Y de todas manera siempre reaparece Claramonte. Vamos a adoptar la hipótesis de que, sencillamente, el autor es Claramonte. Veamos qué argumentos podemos emplear.

En primer lugar, Claramonte está directamente relacionado con la familia Ulloa, vive un buen montón de años en Sevilla, pone en escena a la familia Tenorio en *Deste agua no beberé*, con los mismos tintes poco halagadores, y, sobre todo, conoce perfectamente que el panteón familiar de los Ulloa se encuentra precisamente en San Juan de Toro, y no en San Francisco el Grande, de Madrid. Nuestra hipótesis incluye el que *¿Tan largo me lo fiáis?* es la primera versión de *El Burlador*, escrita por Claramonte antes de 1612, cuando Claramonte representaba en Sevilla su propio repertorio, y reelaborada años después, cuando Claramonte cede sus obras a otras compañías, entre los años 1618-25. El *Tan largo* señala correctamente que el sepulcro del Comendador se traslada a San Juan de Toro, dato que Claramonte tenía obligadamente que incluir, por su relación con los Ulloa. Tras rehacer el texto para cedérselo probablemente a Pedro Osorio hacia 1625, otras compañías se apropian de él, *tras la muerte* de Claramonte. Es el caso de Francisco Fernández Galindo, que la representa en Nápoles en septiembre de 1626, o de Roque de Figueroa, sobre cuyo manuscrito se hace la edición de Manuel de Sande⁴⁹. En esos cambios de compañías se

⁴⁸ *Historia de la Literatura española*, Ed. Guadiana, Madrid, 1975. Vol. II, pág. 256. El mismo tipo de juicio aparece en la obra de Charles V. Aubrun: *La Comédie espagnole (1600-1680)*, París, 1966. Hay traducción española en Ed. Taurus.

⁴⁹ Xavier A. Fernández sugiere, siguiendo a María Rosa Lida, que hay también una copia al oído, a partir de la representación. La noticia de la edición señala sólo "representóla Roque de Figueroa"; está claro que si hay una copia, debe de haber sido sobre

produce el cambio de San Juan de Toro por San Francisco el Grande, que no tiene nada que ver con los Ulloa. En este sentido la búsqueda del documento que demuestre la autoría hay que hacerla por la vía de Pedro Osorio, que representa la obra en vida de Claramonte, y no por la vía de Roque de Figueroa, como pretende Guenoun, vía que, naturalmente, no ha dado resultado alguno⁵⁰.

En segundo lugar, la métrica de *El Burlador de Sevilla* es harto diferente de la de Tirso en los años en que Tirso podría haberla compuesto para dársela a Claramonte, que éste se inspirara para escribir *Deste agua no beberé*, y luego se la vendiera a otro autor que ya la representa en 1625. Según esta hipótesis tirsista, el último momento en que Tirso podría haber hecho esto sería en su estancia en Sevilla de 1616. El más temprano tendría que ser en 1610, última fecha en que Claramonte coincide con Tirso en Toledo. Tanto en un caso, como en otro, el estilo métrico del *¿Tan largo me lo fiáis?* o de *El Burlador* no resisten la comparación con las tablas métricas de obras de Tirso trazadas por R. Kennedy, y revisadas hace poco por F. y R. Labarre⁵¹. En cambio, el cotejo del modelo métrico del *¿Tan largo me lo fiáis?* con *Deste agua no beberé* y con *El Gran rey de los desiertos* nos da los siguientes rasgos: porcentaje muy aproximado del tipo métrico más usado, el romance: 42,2 % en *Deste agua no beberé*; 37,8 % en *Tan largo*, y 43,6 % en *El Gran Rey de los desiertos*. Porcentaje muy cercano y coincidente en la evolución, de décimas: 8,7 % en *Deste agua*; 7 % en *Tan largo* y 9,8 % en *El Gran Rey*. Uso de estrofa alirada y octavas reales en porcentajes similares: Octavas: 5,4 % en *Deste agua*; 5,5 % en *Tan largo*; 3,1 % en *El Gran Rey*. Estrofa alirada: 2,2 % en *Deste agua*; 3,9 % en *Tan largo* y 5,1 % en *El Gran Rey*. Como se ve, en todos los casos el porcentaje un poquitín más acusado está en *El Gran Rey de los desiertos*, para el que conocemos una fecha de representación en julio de 1620, lo que coincide con nuestra hipótesis de que la primera versión de *El Burlador* debe de ser anterior a esa fecha.

esa representación; sabemos, por H. Rennert (Op. cit., pág. 473), que Figueroa estuvo representando en Sevilla en 1626. Nuestra hipótesis sugiere que Figueroa, y seguramente Fernández Galindo, utilizan ya copias posteriores a la muerte de Claramonte, con el error de dar como Iglesia a San Francisco.

⁵⁰ Ver P. Guenoun, prólogo a su edición de *El Burlador* (ver nota 2), págs. 37-38. Tal vez, si la obra *No hay plazo que no llegue, ni deuda que no se pague*, que representa Juan Francisco Vallejo, en Lima en 1623, fuera una variante de *El Burlador* (cosa que sigue sin estar ni refutada ni probada) habría que reorientar la investigación por los contactos en Sevilla entre Vallejo y Claramonte en el año 1622.

⁵¹ F. y R. Labarre: "En torno a la fecha de *El vergonzoso en palacio* y de algunas otras comedias de Tirso de Molina", en *Criticón*, Toulouse, 1981.

Si aceptáramos, en cambio, las hipótesis de la autoría de Tirso, teniendo en cuenta que en *El Burlador* aumenta el porcentaje de romance respecto a *Tan largo*, habría que buscar una fecha de composición entre *Mari-Hernández la gallega* (47,4 % de romance y 7,7 % de décimas) y *El melancólico* (34,1 % de romance y 12,4 % de décimas). Esas fechas serían entre 1622 y 1626. No hay forma de hacer encajar aquí a Claramonte, que sigue siendo obligado si se mantiene la hipótesis de la autoría de Tirso.

Vayamos ahora a los nombres de los personajes. En las obras de Tirso no aparecen ninguno de éstos: Tisbea, Anfriso, Coridón, Gaseno, Arminta. Según eso, si Tirso hubiera escrito *El Burlador*, los habría utilizado sólo para esta comedia, y no habría vuelto a acordarse de ellos. Sin embargo, todos esos nombres los encontramos en obras de Claramonte, y además con la misma caracterización y función teatral: Tisbea está en *Deste agua no beberé*; Coridón en *El Inobediente* y *El mayor Rey de los Reyes*; Gaseno en *El Inobediente*, Anfriso en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, y Arminta en *El mayor Rey de los Reyes*. Es de suponer que cuando se editen otras obras de Claramonte esos nombres aparezcan en ellas. Esto, por limitarnos a las obras en las que no hay disputa de autoría. Recordemos que en *La Estrella de Sevilla* tenemos también a un Gonzalo de Ulloa⁵².

En cuanto a la caracterización de personajes donjuanescos, los episodios básicos de *El Burlador* aparecen también en *El Valiente negro en Flandes* y en *Deste agua no beberé*, pero su análisis nos llevaría demasiado espacio, y no resultaría excesivamente probatorio, ya que se podría aludir a que hay copia o plagio. Nos parece más importante la identidad de metáforas.

Ya en el *¿Tan largo me lo fiáis?* aparece un interesante tema marino, relacionado con las fuentes latinas utilizadas. En las imprecaciones de Catalinón al llegar a la playa de Tarragona (versos 525-30) tenemos este célebre pasaje:

¡Mal haya aquel que primero
pinos en la mar sembró,
y que sus rumbos midió
con quebradizo madero!
¡Maldito sea Jasón
y Tifis maldito sea!

⁵² Gonzalo de Ulloa es el único nombre de los Ulloa que aparece en las Crónicas de los Reyes de Castilla, como noble fiel a Enrique de Trastámara, frente a los Tenorio (Don Juan, valido de Pedro I, y Alfonso Jufre Tenorio, Almirante en la época de Alfonso Onceno).

En *El Burlador* hay una redondilla intercalada, de crítica a los sastres, cosa que también aparece en obras de Claramonte. En cuanto al pasaje citado, para María Rosa Lida, la inspiración de estos versos procede de una quintilla de Lope de Vega en *El Isidro*, que es traducción de unos versos de Propercio, I, XVII, 13: «A, pereat quicumque ratis et uela paravit/Primus et inuito gurgite fecit iter»⁵³, contaminado por un fragmento de Ovidio: «Prima malas docuit mirantibus aequoris undis/Peliaco pinus uertice caesa uias»⁵⁴. Como observa Lida de Malkiel, el fragmento de Lope de Vega habla de «abeto y pino», mientras el de *¿Tan largo me lo fiáis?* habla sólo de «pino». Tal vez, en efecto, el autor del *Tan largo/Burlador* copiara a Lope en ese fragmento⁵⁵; pero no es seguro. Lo que llama la atención es tanto el uso de «pinos» como la metáfora «pinos en la mar sembró», que propone una interesante reconstrucción metafórica a través de «surcos: mar: surcos: tierra», cosa que no aparece en Lope. En el texto del *Tan largo/Burlador*, se añade la idea de «quebradizo madero». Si el autor de estos versos se ha fijado en los de Lope, indudablemente ha tenido el buen acierto de completar la metáfora de manera muy elegante. Obsérvese, además, que en Propercio, guía de Lope, existe la idea de «hallar camino», pero no la de «medir rumbos», que es clave del texto del *Burlador*.

El análisis de dos obras de Claramonte, *El Inobediente* y *El Gran Rey de los Desiertos*⁵⁶ nos reenvía al mismo sistema metafórico, donde la idea clave de «surcar» está desarrollada con precisiones léxicas como «escarbar» y «abrir surcos»:

Entre montes de agua
abriendo espumosos surcos
corre escarbando las aguas⁵⁷.

También el vocablo «rumbos» está en esta escena inicial de *El Inobediente*, ampliado por la idea de «perder el norte»:

⁵³ María Rosa Lida de Malkiel, Op. cit., pág. 203.

⁵⁴ Ibidem, pág. 204.

⁵⁵ No veo por qué se sostiene siempre que los demás dramaturgos copiaban a Lope. También Lope copiaba a otros autores, como observa Ricardo del Turia. Ver *Dramáticos contemporáneos...*, prólogo.

⁵⁶ Para *El Gran Rey de los Desiertos*, seguimos la edición hecha en Sevilla por Francisco de Leefdael, en la Imprenta de la Casa del Correo Viejo, sin fecha. Utilizamos el ejemplar de la BN, Madrid, T 3848. En el caso de *El Inobediente*, la edición de *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, 1653, Madrid. El ejemplar de la BN, lleva la signatura R 22655.

⁵⁷ *El Inobediente*, Op. cit., pág. 151.

Plega a Dios que ese pabón

.....

pierde el norte...

¡Quién fuera otro Polifemo

que por la popa y los rumbos... ⁵⁸.

Todo esto se repite, con alguna variación en otras obras de Claramonte. En *El Gran Rey de los Desiertos* tenemos incluso el término de *El Burlador*: «pino»:

Se encargue en tan poco *pino*

la vida... ⁵⁹

estaba en la ribera

un leño vivo, un monstruo de madera,

elegimos perjura

fe en el viento, en el *pino sepultura* ⁶⁰.

En ambos casos, «pino» está tomado como «navío», igual que en *El Burlador*. La idea de «leño» y la de «monstruo de madera» tienen su reflejo en el «madero» de *El Burlador*. Pero hay algo mucho más interesante en otra obra de Claramonte. Antes de abordarlo, vamos a continuar la argumentación de María Rosa Lida:

“Es prácticamente seguro que Tirso de Molina tuvo presente el pasaje en cuestión del *Isidro*, que asimismo continúa con una referencia a la nave de Jasón y Tifis (“Si fuera Argos...”). En cambio, es evidente que no tuvo en cuenta para nada los versos de Horacio: “*Illi robur et aes triplex...*” ⁶¹.

Tirso, en efecto, no era un experto latinista. Pero Claramonte sí. Y en *Púsoseme el sol, salióme la luna*, vuelve sobre la referencia a Tifis:

Tifis leyes puso al mar
inexorable y soberbio ⁶².

Tifis era el piloto de la nave Argos, y había sido instruido directamente por Atenea en el arte de la navegación. En las *Bucólicas* de Virgilio, aparece mencionado Tifis:

⁵⁸ *Ibidem.*, págs. 159-160.

⁵⁹ *El Gran Rey de los Desiertos*, Op. cit., pág. 1.

⁶⁰ *Ibidem.*, pág. 4.

⁶¹ María Rosa Lida de Malkiel, Op. cit., pág. 204.

⁶² Ver *Púsoseme el sol, salióme la luna*, en *Obras Completas* de Lope de Vega, Ed. Cotarelo, 1930, pág. 3.

Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis,
 quae temptare Thetim ratibus, quae cingere muris
 oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.
 Alter erit tum Tiphys, et altera quae vehat Argo⁶³.

Es sorprendente que, con toda su erudición, María Rosa Lida haya pasado por alto este pasaje de la *Bucólica* IV. Es sorprendente porque, en primer lugar era un autor conocidísimo y un texto clásico de traducción de latinista. Pero además, en las *Bucólicas* aparece un Coridón, como en *El Burlador*. De Claramonte sí sabemos que conocía y citaba a Virgilio; es de suponer que este pasaje que acabo de extraer está en la base del desarrollo metarórico que une la tierra, el mar, los surcos, la nave y Tifis; están conmetafórico que une la tierra, el mar, los surcos, la nave y Tifis están concentrados en ese «telluri infindere sulcos», que prepara la referencia a Tifis y la nave Argos. También en el fragmento tenemos el término «ratis», que es el que origina ese «quebradizo madero» y ese «frágil leño». Por otra parte, es difícil pensar que Claramonte se inspirara en los versos de Lope, ya que el «abeto», que está en Lope no está en ninguna parte en Claramonte. Hemos analizado una docena de obras de Claramonte, y encontramos «roble», «haya» y «pino», pero nunca «abeto». El término «roble» tiene su correspondencia en «robur» que está en el texto de Horacio («*Illi robur et aes triplex...*») donde se menciona también «ratis» («leño, madero») en el contexto de invocación a Tifis, sin nombrarlo expresamente. Por otra parte, el análisis de los fragmentos marinos, que abundan en las obras de Claramonte, y su comparación con el léxico de esa Oda III, del Libro Primero de Horacio, permite ver una constancia en la repetición del léxico y de los motivos metafóricos, que no puede ser fruto de casualidad.

Otro motivo desarrollado metafóricamente en *El Burlador* es la llegada de Don Juan a la playa de Tarragona, después del naufragio, y su recibimiento por Tisbea. Antes, la preparación del encuentro está a cargo de Tisbea y su conocido monólogo. En este monólogo hay una serie de términos marinos y de metáforas que están también en *El Inobediente* (recordemos que en esta obra de Claramonte aparecen un Gaseno y un Coridón), y que no están nunca en Tirso:

⁶³ Virgilio: *Bucólicas* (Texto latino), Ed. Bosch, Barcelona, 1962, pág. 18.

El Inobediente

si al mar parece un *zafiro*
 las olas va *escarbando*
 vuelva el *esquife* al mar
 aunque *la mar* se engrife
le peina los cabellos
 que abriendo *espumosos* sulcos
 plega a Dios que esse *pabón*
 el limpio *pie* de blanca *espuma*
 (*Inobediente*, págs. 159-60)

El Burlador

soñolientas las ondas
 alegrando *zafiros*
 corre *escarbando* las aguas
 en pequenuelo *esquife*
 al *mar le peino*
 la *cabeza espumosa*
 como hermoso *pabón*
pies de jazmín y rosas
 (*Burlador*, págs. 51-54, ed. Casaldueiro)

En ambos casos, este aparato léxico está en la misma escena. En otro pasaje de *El Inobediente*, en tan sólo una docena de versos, Claramonte vuelve a repetir la secuencia «pavones, esquife, pies, espuma» añadiendo otro términos marino, «gavia», que aparece también en el monólogo de Tisbea. Todo esto está corroborado en *El Gran Rey de los Desiertos*, donde además de la repetición léxica y metafórica de todos esos términos encontramos la idea «jazmín-rosa» que es la entrada del monólogo de Tisbea en *El Burlador*.

Cabría aún la posibilidad de que todos estos términos que aparecen en *El Burlador* y se repiten en la obra de Claramonte, fueran lo suficientemente corrientes en la época como para que aparezcan en cualquier autor. Para contrastar esta posibilidad hemos verificado si en la Trilogía de la *Santa Juana*, obra que los tirsistas utilizan como prueba de autoría para *El Burlador*, aparecían estos términos: «pino, esquife, pavón, gavia, leño, escarbar, surcos, madero, abeto», o, en su defecto, el estilo de metáforas «peinar la cabeza espumosa del mar, medir rumbos», o si había alguna referencia a Tifis. No sólo no existen esos términos, sino que el vocabulario marino de Tirso no tiene nada que ver con el de Claramonte. Tirso usa los términos «nave, barca, chalupa, galera», y tan sólo habla de «madero» para referirse al «madero santo» de la Cruz; así, al referirse a la acción de cruzar el mar, no habla de «surcarlo», sino de «rompí la blanca espuma»⁶⁴. Tampoco alude

⁶⁴ Sigo para Tirso de Molina la edición hecha por Blanca de los Ríos para Ed. Aguilar (3 vols.). Hago la indicación de que la obra *La ninfa del cielo*, también llamada *Las obligaciones del honor*, atribuida a Tirso de Molina por Doña Blanca, es la única en donde se hallan estas variantes léxicas. Curiosamente, también hay algunos personajes (como Ergasto), que no están en obras de Tirso, y sí en obras de Claramonte. Más curiosamente, la noticia de representación la tenemos a través de Juan de Salazar, que representa la obra en Quintanar en 1613, junto con otra obra de Claramonte. Para completar el panorama, en 1619 se representa un *auto* en Sevilla, que lleva el mismo título de *La ninfa del cielo*. Como sabemos por la documentación de Rennert, Leavitt, López Martínez y Sánchez-Arjona, Claramonte escribió bastantes *autos* que se representaron en Sevilla entre 1618 y 1623. El estilo de *La ninfa del cielo* es típico de Claramonte tanto en la métrica como en el sistema metafórico.

a Tifis. Sus citas son Ulises, Caribdis y las Sirtes. Considero que esto es una prueba sólida de que los términos usados por Claramonte corresponden a un estilema particular cuya base está en la traducción de Horacio y Virgilio.

Volvamos ahora a entrar punto por punto en la relación entre Claramonte, Tirso y *El Burlador*. La argumentación más coherente para defender la autoría de Tirso es, creo, la utilizada por G. Wade:

“Parece lógico concluir que Tirso habría escrito el TL original, aunque la única documentación sobreviviente para demostrar su paternidad de TL o de B es la que se lee en la atribuida a él en la edición de B, en 1630. Pero es más que dudoso que Tirso compusiera toda la versión B de la comedia... Es probable entonces que ésta sea la historia de TL y B: en 1612, o después, Tirso escribió TL. (No es probable que Claramonte la escribiera, faltándole el genio para ello). Vendió el manuscrito, que ahora no existe, a Claramonte, quien había expresado su admiración por Tirso en su *Letanía Moral*, publicada en 1613, pero escrita quizás en 1611. Claramonte refundió la comedia dejándola quizás en la versión de B que ahora conocemos, acentuando, y en varias partes alargando, los trozos que más interesaron al público. Claramonte representó a B quizás varias veces, aunque no hay pruebas de estas representaciones a pesar de la aserción de Farinelli al efecto. Claramonte escribió *Desta agua* en una fecha todavía no sabida, usando los nombres de Tisbea y Tenorio para llamar la atención con su notoriedad. Sacó de B para *Desta agua* las cuatro líneas comunes a las dos comedias. Claramonte murió en 1626, y antes de su muerte vendió B a Roque de Figueroa”⁶⁵.

Vamos a tratar punto por punto las afirmaciones del profesor Wade.

1. El TL original difiere radicalmente de la métrica que Tirso utiliza hacia 1612-16, y si se coteja con la Trilogía de la *Santa Juana* escrita en 1613, las diferencias son radicales. Por otra parte, los elementos de estilo más característicos de *El Burlador*, que están ya presentes en TL, faltan en la obra de Tirso. Difícilmente pudo Tirso haber escrito el TL hacia esa fecha.

2. En efecto, la única prueba real de la supuesta autoría de Tirso es una atribución sospechosa en una edición facticia y desglosable, de un editor fraudulento. En este sentido, acudimos a la medida del profesor Wade cuando añade que «no prueba la paternidad definitivamente, puesto que se sabe que a veces las comedias recibían autores espúreos para que el volumen se vendiera más fácilmente»⁶⁶.

⁶⁵ Gerald Wade: “Hacia una comprensión...”, págs. 702-703.

⁶⁶ *Ibidem*.

3. Sobre la falta de genio de Claramonte será mejor no insistir. La lectura sin prejuicios de sus obras nos revela a un magnífico autor. Por otra parte, la causa de su descrédito está en una conjetura arriesgada hecha por Menéndez y Pelayo, basándose en una suposición cronológica que luego ha sido rebatida documentalmente. Fiado en esa conjetura sobre *El Rey Don Pedro en Madrid*, Menéndez y Pelayo extendió su dictamen al resto de las obras en disputa entre Lope y Claramonte, y los críticos lopistas siguieron ese juicio sin verificar debidamente el criterio de Don Marcelino.

4. Que Tirso escribiera TL. hacia 1612 es difícil de admitir. No sólo está la diferencia métrica y léxica, así como la disparidad del sistema metafórico. Resulta sorprendente el que en *Los cigarrales de Toledo*, o en las obras posteriores a esa fecha no hallemos ninguna referencia a esa autoría. Pero además, dada la obligada intervención de Claramonte a partir de ese manuscrito riginal *que ahora no existe* (como señala Wade) habría que explicar cómo es que Claramonte utiliza todos los personajes secundarios en el resto de sus obras, y Tirso ninguno de ellos en ninguna comedia.

5. Que vendiera el manuscrito a Claramonte. ¿Para qué necesitaba Claramonte un manuscrito de un autor entonces absolutamente desconocido, cuando en las mismas fechas él estaba vendiendo a otras compañías sus propias comedias? Para colmo, no hay ni la menor prueba de que jamás Claramonte haya representado ni una sola comedia de Tirso. El *Tan largo/ Burlador*, tendría que ser casualmente la única en toda su carrera que Tirso le hubiera vendido a Claramonte.

6. Que Claramonte hubiera manifestado su admiración por Tirso en la *Letanía moral*. En esta obra, Claramonte alude a unos veinticinco autores de comedias. Hay citas elogiosísimas, como la de Lope o la de Vélez de Guevara, que sí implican admiración. Hay otras como la de Mira de Amescua, la de Salucio del Poyo, o la de Alonso Remón, que son admirativas. En cuanto a Tirso, todo lo que dice Claramonte es que es «poeta cómico mercedario». Tomar esta cita anodina por un homenaje de admiración es tergiversar el texto.

7. Consta la representación de *El Burlador* en Nápoles en 1625, por la compañía de Pedro Osorio. Sabemos que Claramonte, a partir de 1618, una vez caído en desgracia su protector principal, el Duque de Lerma, vende sus obras (no las ajenas) a otras compañías. Si *El Burlador* fuera de Tirso habría que explicar cómo es que, si en 1625 la representa Osorio, no aparece impresa en la edición de sus obras hecha en Sevilla dos años más tarde.

Si, en cambio, el autor es Claramonte, al morir en septiembre de 1626 sin hacer testamento, las compañías de Fernández Galindo y de Roque de Figueroa se apropian, por copia de manuscrito, de esta obra, introduciendo variantes como la que afecta a la iglesia de San Juan de Toro, ya que ellos no estaban al tanto de la relación de los Ulloa con esta iglesia. En cuanto a la edición de *El Burlador* hecha en Sevilla al mismo tiempo que *Deste agua no beberé*, dado que Manuel de Sande está en contacto con el impresor Francisco de Lyra, editor de la obra no dramática de Claramonte, y razonablemente con acceso a su producción, la vía parece bastante fácil de seguir. Recordemos que, donde está *El Burlador* atribuida a Tirso es en la edición facticia de Simón Faxardo, con la portada de Barcelona, Gerónimo Margarit. El volumen original de donde se desglosaron las dos obras sigue sin aparecer. Lo que sería extraño es que ese volumen *sólo* contuviera *una* obra de Claramonte, dado que en Sevilla era un autor de fama y prestigio, con audiencia amplia y relaciones importantes.

8. Falta por dilucidar el problema de la edición del *¿Tan largo me lo fiáis?* a nombre de Calderón, en Sevilla a mitad de siglo. Sabemos que algunos editores sevillanos, como es el caso de Francisco de Leefdael, editan obras de Claramonte a mediados del XVII y hasta entrada la segunda mitad del siglo. Esto quiere decir que en Sevilla habían quedado ejemplares manuscritos de las representaciones de la época en que Claramonte dirigía el Corral del Coliseo. Cotarelo ha demostrado que la edición del *¿Tan largo me lo fiáis?* pertenece tipográficamente a esos años de 1650. Como en la época, el autor de prestigio era Calderón, el texto se editó con su nombre por razones comerciales. Lo que es imposible de admitir es que el texto del *Tan largo* sea una refundición basada en una edición de *El Burlador*, entre otras razones porque sería el único caso conocido en que el refundidor se dedica a suprimir versos en vez de añadirselos a la versión original, y porque además, esa refundición contradiría el estilo métrico que imperaba a partir de 1640, en que mayoritariamente se usa el romance para las obras de teatro.

Falta por revisar un punto interesante, que ha provocado no poca polémica: los 256 versos de elogio a Sevilla, que encontramos en la segunda jornada de *Tan largo*, que tienen como contraparte los 156 del elogio a Lisboa en la primera jornada del *Burlador*. Si admitimos que ambas tiradas no son más que adaptaciones de loas que se escribían para las diferentes ciudades en que la obra se representaba, hay algo que contribuye a reforzar la primacía cronológica del *Tan largo*. Según ha demostrado J. L. Flec-

niakoska⁶⁷, la extensión de las loas varía a lo largo del tiempo. Son más largas al comienzo, y más breves a medida que pasa el tiempo. Ahora bien, la loa a Sevilla en el *¿Tan largo?*, encaja perfectamente con la extensión que tenían las loas hacia 1605, en que la gran mayoría tenían más de 200 versos; unos años después, hacia 1616, las loas habían bajado a una media de alrededor de 150 versos, extensión que corresponde muy bien a la loa de Lisboa. En ambos casos, el autor de la loa es Claramonte, que conocía perfectamente Sevilla, y es autor de una célebre loa sacramental a las calles de Sevilla, y que también conocía bien Lisboa, a la que elogia en otras obras suyas.



⁶⁷ J. L. Flacniakoska: *La loa*, S.G.E.L., Madrid, 1975.